

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

DOLORES GRMAČA (Zagreb – Filozofski fakultet)

EURIDIKIN PRIJESTUP U VETRANOVIĆEVOJ
TRANSFORMACIJI ORFEJSKOG MITA

UDK 821.163.42-2.09 Vetranović, M.:292

Najplodniji hrvatski renesansni pjesnik Mavro Vetranović (1482–1576) u svojim pjesničkim i dramskim djelima često tematizira mit o Orfeju. U književnoj je historiografiji posebnu pozornost izazvala njegova mitološka drama *Orfeo*. Dramatizacija Orfejeve i Euridikine ljubavi, jedne od popularnijih priča starije europske književnosti, u Vetranovićevoj verziji neobična zbog intervencija u orfejski mit – sudbonosni je osvrt prepušten Euridiki, a ne Orfeju, što je potaknulo komparatističku potragu za rješavanjem enigme zašto se ženski lik mitološkog para okrenuo. Jednako je, naime, neobično da je Vetranovićev Orfeo statist pred dverima pakla, dok u općepoznatoj verziji mita ulazi u podzemni svijet i ima aktivnu ulogu. Ovaj će se rad stoga usredotočiti na razloge Euridikina osvrta i koncentriranosti dramskogagona na njezinu aktivnost te na alegorijsku tradiciju preobražavanja mita u kojoj do takvoga preokreta dolazi. Konačno, uspostaviti će se odnos sa sličnim djelima u talijanskoj renesansi i pobliže opisati kontekst srednjovjekovnih i renesansnih tumačenja orfejskog mita.

23

Ne zna li, moj bože, svaki duh na svieti,
er ljubav ne može zakona podnieti,
ljubav nie razložna nit viekom bit more
zakonu podložna, svi ljudi govore.
I ljudi govore, da nije taka moć,
ljubavi da more posiljem vrha doć. (371–376)¹

¹ Mavro Vetranović, *[Orfeo]*, prir. Petar Kolendić, »Nastavni vjesnik«, knj. XVII, 10 (1909), str. 85–99. Reprint je objavljen u *Hrvatskoj književnoj baštini*, knj. 3, ur. D. Fališevac, J. Lisac, D. Novaković, Zagreb 2004, str. 261–275. i popraćen uvodnom studijom Lea Rafolta, *Orfeo: dramski fragment Mavra Vetranovića Čavčića*, str. 253–260. Prema reprintu ću citirati *Orfeja*, u zagradi ću navoditi samo broj stihova. Naglašavanja pojedinih riječi bit će isključivo moja.

1. INFERNALNO PUTOVANJE: PREISPISIVANJA ORFEJSKOG MITA

Mitološka tema o putniku koji ima hrabrosti sići u podzemni svijet u sred-njovjekovlju dobiva teološka, filozofska, moralna i psihološka tumačenja. Motiv je katabaze i oslobođanja neke od Hadovih žrtava, odnosno preuzimanja uloge junaka koji alegorizira dušu i njezin silazak u tijelo da bi spasila čovječanstvo, obično razrješavan sretno.² U Herkulovu je slučaju riječ o iznimnoj snazi kojom se uspješno obračunava s gospodarima mraka, a u Orfejevu o čudesnoj nadarenosti i čaroliji pjesme kojom je toliko ganuo vladare podzemlja da su mu odlučili ispuniti molbu. Prve verzije mita o Orfejevoj ljubavi prema Euridiki, zbog koje je sišao u podzemlje da je odande *posudi*, također su imale sretan ishod. U ime ljubavi Euridika je vraćena ljubavniku.³ Kasnije verzije mita dodaju uvjet da se Orfej ne smije osvrnuti dok ona za njim izlazi iz podzemna carstva. Na mukotrpnu putu on se ipak ogleda za Euridikom koja kao sjena nestane u daljini. Najutjecajnija preispisivanja orfejskog mita (Vergilije u *Georgikama*, IV. i Ovidije u *Metamorfozama*, X) u središte stavljaju nesreću koju je ljubavnik sam skrivio, njegovu tugu i nesretan svršetak njegova lutalačkog života.

Dramatizacija Orfejeve i Euridikine ljubavi, jedne od popularnijih priča starije europske književnosti, u verziji dubrovačkog benediktinca Mavra Vetranovića (1482–1576) zavrđuje posebnu pozornost. Nedovršeni je rukopis mitološke drame, pronađen u bečkoj dvorskoj knjižnici, Petar Kolendić nazvao *Orfeo*, atribuirao ga Vetranoviću i objavio 1909. Budući da je riječ tek o 594 stiha i da rukopis započinje Orfeovom tužaljkom pred vratima pakla, u književnoj se znanosti smatralo da nedostaju početne scene koje bi objasnile Euridikin dolazak u pakao, ili barem prolog, kao i scene završetka. Da ono čega nema u Vetranovićevu mitološkom prizoru nije nikakva 'rasuta baština', nego da je ono što imamo cjelovit dramski kompleks, ustvrdili su

² Podrijetlo simbola putovanja povezuje se upravo sa značenjem silaska junaka (Orfeo, Herkul, Krist) u podzemlje i pobjedom života nad smrću (Matilde Battistini: *Simboli e Allegorie: I Dizionari dell'Arte*, Milano 2007, str. 224–231).

³ O pretekstu orfejskoga grčkog mita u kojem je pjevačevo putovanje u podzemlje uspješno završilo bave se, primjerice, C. M. Bowra: *Orpheus and Eurydice*, »The Classical Quarterly«, 3–4 (1952), str. 113–126; John Heath: *The Failure of Orpheus*, »Transactions of the American Philological Association«, 124 (1994), str. 163–196. i Susan Boynton: *The Sources and Significance of the Orpheus Myth in Musica Enchiriadis and Regino of Prüm's Epistola de harmonica institutione*, »Early Music History«, 18 (1999), str. 47–74.

Rafo Bogišić i Slobodan Prosperov Novak.⁴ Orfeova, dakle, uvodna tužaljka ima funkciju invokacije, a nedostajao bi tek završetak Euridikine tužaljke, tvoreći tako okvir njihovoj nesretnoj drami ljubavi.

Vetranovićeva je neobična intervencija u orfejski mit – sudbonosni je osvrt prepušten Euridiki, a ne Orfeu – potaknula komparatističku potragu za rješavanjem enigme zašto se ženski lik mitološkog para okrenuo. Odgovor je povezan s pitanjem zašto Orfeo ne ulazi u podzemni svijet. Jednako je, naime, neobično da je Vetranovićev Orfeo statist pred dverima pakla, dok u općepoznatoj verziji mita ulazi u podzemni svijet i ima aktivnu ulogu. Ovdje podzemljem putuje Euridika, dok mitološki *viator* stoji opjevavajući svoja lutanja zbog ljubavi u invokacijskoj žalopojci. Nakon kobnog okreta pred vratima pakla (što je objašnjeno u didaskaliji iza 224 stiha) dramski je agon koncentriran na lik Euridike i njezin prijevoz u »lug od mrče zelene«. Takva je autorska intervencija u mijenu mitološke priče obrazložena zahvatom dramatizacije i simultanom pozornicom kakva se rabi za crkvena prikazanja.⁵ Neaktivnost Orfeova lika, pozicija svjedoka drame i njegovo neulaženje u pakao uskraćuje mu mogućnost osvrtnja. Jedino je, dakle, Euridike imala razloga osvrnuti se jer je ona djelatna lik, ona se kreće prostorom pakla. Orfeo je, k tome, svojim stajanjem pred vratima pakla povezan s pozicijom Kristova lika u crkvenim prikazanjima koja tematiziraju njegov silazak u limb. Ako je mitološki pjevač prefiguracija Krista, onda on nije smio biti onaj koji griješi, »on je ovdje zbog svoje kristolikosti pomilovan svake krivnje«, tvrdi S. P. Novak.⁶ Premda uvjerava da je Orfeov lik koncipiran kao prefiguracija Krista, paradoksalno tome isti autor nije čuo alegoričnost Vetranovićeve mitološke drame, kao i Rafo Bogišić desetak godina prije njega.

⁴ Rafo Bogišić: *Mitološka igra Mavra Vetranovića*, »Anali Historijskog instituta JAZU«, 10–11 (1966), str. 255–282; Slobodan Prosperov Novak: *Od Orfea do Suzane čiste*, »Forum«, 9 (1976), str. 492–507. Isti su se proučavatelji pozabavili i pitanjem datacije smjestivši *Orfea* u prvo razdoblje Vetranovićeva stvaralaštva, odnosno na same početke svjetovne drame. Prema Bogišiću, *Orfeo* je nastao u autorovoj mladosti, prije odlaska u benediktince, dakle do 1507. Novak je nešto neodređeniji: »valjda u drugom desetljeću« XVI. stoljeća (str. 493). Kolendić je *Orfea* povezao s Vetranovićevim povratkom iz Italije, tridesetih godina 16. stoljeća (str. 81–84), a M. Rešetar s vremenom Držićevih i Nalješkovićevih dramskih djela, te ga smješta u drugu polovicu XVI. stoljeća (*Uvod. U: Djela Marina Držića* [SPH 7], prir. M. Rešetar, Zagreb 1930, str. LXXXIII).

⁵ Dvostrukost scenskog prostora detaljnije objašnjavaju Nikola Batušić (*Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb 1978, str. 35) i Slobodan Prosperov Novak (*Od Orfea do Suzane čiste*, str. 496–497).

⁶ *Povijest hrvatske književnosti: od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike 1604*, knj. II, Zagreb 1997, str. 250.

Štoviše, Novak posebno naglašava »Vetranovićevo dosljedno izbjegavanje alegoričnosti na općem planu i njegovo shvaćanje da je ona nedramatska«, te »zatvorenost dramaturgije«.⁷

Novakovo isključivanje alegoričnosti na račun dramatičnosti i vjernosti simultanoj pozornici ne daje odgovor zašto Vetranović isti obrat mitološke priče ponavlja i u *Pjesanci Orfeu*, dok na ostalih šest mjesta, gdje poseže za orfejskim mitologemom, osvrta i ne spominje.⁸ Dramaturško rješenje, ili bolje izlika, naglašava ali ne rasvjetljuje inzistiranje na razdvojenosti dramskih svjetova mitoloških ljubavnika, niti nudi obrazloženje Orfeova neulaska u pakao i Euridichine aktivnosti u paklu.⁹ Stoga su sve nade u otkrivanje pravog razloga ženskog osvrta polagane u traganje za izvorom i sličnim dramskim ostvarenjima. Na Kolendićevu tragu Bogišić odgovor pokušava pronaći u antičkoj tradiciji (u Vergiliju i Ovidiju) te renesansnim, Vetranoviću vremenski bliskim, obradama orfejskog mita. Traženi predložak nije pronađen ni u *Priči o Orfeju (Favola d'Orfeo)* Angela Poliziana niti u *Orphei tragedia* Antonija Tebaldea. Bogišić stoga, pomalo bezizlazno, zaključuje da »izvor tragedije treba tražiti u Euridikinu nepromišljenom činu, u znatiželji, u jednostavnoj želji da još jednom vidi mjesto gdje je neko vrijeme provela; ili je u presudnom času, ponesena neizmjernom radosti, zaboravila na čas zabranu ne sluteći da se najljepše vizije mogu časom rasprsnuti kao i najljepši snovi«.¹⁰

Potraga za istim orfejskim mitologemom Slobodana Prosperova Novaka bila je nešto uspješnija.¹¹ On se fokusirao na srednjovjekovnu orfejsku

⁷ Novak, *Od Orfea do Suzane čiste*, str. 498.

⁸ Već je Kolendić (*Vetranovićev Orfeo*, str. 83) upozorio na sljedeća mjesta: *Pjesanca kufu* (stihovi 29–36), *Pjesanca u vrijeme od pošljice* (stihovi 91–110), *Pjesanca bolježljiva druga* (stihovi 131–153), *Vlasteostvu bvarskomu* (stihovi 54–56), *Na priminutje Marina Držića Dubrovčanina tužba* (stihovi 201–202), u prikazanju *Od poroda Jezusova*. Međutim, svugdje se ponavlja da Orfeo putuje pjevajući i *zvoneći* u liru, opisuje se njegov telekinetični utjecaj na prirodu i dolazak »od pakla prid vrati« moleći da mu se »družica ljuvena povrati«. U pakao ga smješta jedino u *Pjesanci bolježljiva druga* (»Orfea da pusti iz pakla na svitlost«).

⁹ Na upitnost dramaturških razloga u usporedbi s Vetranovićevim prikazanjem *Uskrstuje Isukrstovo* ukazuje Krešimir Šimić: *Kamo se okrenuo Vetranovićev Orfeo?*, »Umjetnost riječi«, 3–4 (2009), str. 279–295. Ondje je, naime, u didaskalijama više nego očito da dvije odvojene scene ne funkcioniraju kao zatvorene strukture: Krist razvaljuje vrata paklena i ulazi unutra, a iz pakla izlaze sveti oci, na što se kralj od pakla tuži riječima: »da se tač ulazi podsijem u naš dvor / i opet izlazi po volji pak na dvor« (stihovi 803–804).

¹⁰ Bogišić, *Mitološka igra Mavra Vetranovića*, str. 272.

¹¹ Riječ je o tekstu *Zašto se okrenula Vetranovićeva Euridika* u autorovoj knjizi *Komparativističke zagonetke*, Osijek 1979, str. 7–21.

tradiciju, ponudivši sažet pregled značajnijih transformacija mita o nesretnim ljubavnicima, najviše prema knjizi Johna Blocka Friedmana *Orpheus in the Middle Age*. Prvu točku orfejske srednjovjekovne problematike Novak prepoznaje u najutjecajnijem djelu latinskog srednjovjekovlja – Boetijevoj *Utjesi filozofije*. Komentari koji nastaju na temelju Boetijeve kratke moralne alegorije inzistiraju na razdvojenosti Orfejeva i Euridikina svijeta, kako u prostornom tako još i više u moralnom smislu. Orfej dobiva kristolika svojstva i ulogu otkupitelja, dok se Euridika povezuje s Evom, te je sadržaj komentara ponajprije animozitet naspram žena. Novak ne pronalazi posebna poticaja u Boetijevoj tradiciji, jer »moralizatorstvo ne zanima Vetranovića, mrzovolja nad ženskom grešnošću također«, ¹² te se usmjeruje na ovidijevsku tradiciju.

Fascinantni je svijet orfejskih alegorijskih komentara posebno obogaćen porastom popularnosti Ovidija u 12. stoljeću, kada nastupa *aetas Ovidiana*. ¹³ Upravo na marginama *Metamorfoza* Novak pronalazi uporišta za Euridikinu grešnost i krivnju za pad koju ona nosi u sebi. Ključne prekretnice prepoznaje u komentarima Arnulfa Orleanskog (*Allegoriae super Ovidii Metamorphosin*, o. 1175) koji priču o Orfeju čita kao otpor prolaznoj očaranosti ovim svijetom (*bona huius seculi transitoria et falsa*) i težnju k višem duhovnom svijetu, što otvara prostor moraliziranju o ženama imanentnoj grešnosti, te u djelu benediktinca Pierrea Bersuirea *Ovidius moralizatus* (1362), koje predstavlja vrhunac alegorijske tradicije komentara. ¹⁴ Bersuire, Petrarkin prijatelj, sumira cjelokupnu orfejsku literaturu u svjetlu pojma *moralizatio* te Novak

¹² Novak, *Zašto se okrenula Vetranovićeve Euridika*, str. 21.

¹³ Općeprihvaćena je tripartitna podjela poznatog medievalista Ludwiga Traubea na *aetas virgiliana* (VIII. i IX. st.), *aetas horatiana* (X. i XI. st.) i *aetas ovidiana* (XII. i XIII. st.). Više o tradiciji ovidijevskih komentara i recepciji Ovidijevih djela u srednjem vijeku i renesansi vidi Peter E. Knox: *Commenting on Ovid* i John M. Fyler: *The Medieval Ovid* u: Peter E. Knox (ur.): *A Companion to Ovid*, Oxford 2009, str. 327–340, 411–422.

¹⁴ *Ovidius moralizatus* sadržaj je petnaeste knjige Bersuireova kompendija *Reductorium morale*. Upravo to djelo, popularno i često objavljivano u XV. i XVI. stoljeću, najbolje ilustrira pojam *moralizatio* jer uključuje i moraliziranu Bibliju i *Ovide moralisé*, moraliziranu pogansku Bibliju. Međutim, nakon Tridentskog koncila (1545–1563) Crkva vidi opasnost u alegoriji koja pomiruje nepomirljivo te moralizirane verzije Ovidija dospijevaju na *Index librorum prohibitorum* upravo zbog pokušaja ujedinjavanja poganske mitologije s kršćanskom tradicijom. V. o tome poglavlje *Theories Regarding the Use of Mythology* u: Jean Seznec: *The Survival of the Pagan God: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, Princeton ²1981, str. 257–278 (izvornik je objavljen na francuskom: *La Survivance dieux antiques*, London 1940).

pretpostavlja da je Vetranović poznao tu benediktinčevu popularnu interpretaciju i da je ona mogla biti podlogom logici njegove intervencije.

Rješenje komparativne nepoznanice da »Vetranović nije jedini svjetski književnik u kojeg je zamijećena ovakva varijacija na orfejsku temu«¹⁵ – to je jedino, čini se, što je Novaka i zanimalo – on pronalazi u usputnoj Friedmanovoj bilješci¹⁶ u kojoj se navodi komentar francuskog prijevoda Ovidijeva djela *Ars amatoria* iz XIII. stoljeća u jednoj rukopisnoj zbirci biblioteke obitelji Este u Modeni. Komentator, naime, sudbonosni okret u paklu pripisuje Euridiki: Orfej bi je spasio iz podzemlja »s'elle ne se fut tournee ou regardes derrier elle« (»da se ona nije osvrnula i pogledala iza sebe«). Modenski je komentar, prema Novaku, dokaz da nije riječ o Vetranovićevu neobičnu zahvatu u Euridikin lik, da on u tome nema prvenstvo te da je do takva viđenja Orfeja i Euridike mogao doći preko mnogih srednjovjekovnih izvora.

28

Tridesetak godina nakon izvlačenja modenske marginalije na svjetlo dana traganja su Krešimira Šimića dovela do još dva teksta u kojima se Euridika okreće. Identičnu promjenu orfejskog mitologema on otkriva u eklogi *Alphus: De natura mulierum* Baptista Spagnuolija Mantuana (1447–1516) i u pjesmi *Orpheus' Song* Roberta Greenea (1599). Spagnuoli, karmelićanin iz Mantove, kojeg je Erazmo Roterdamski nazvao kršćanskim Vergilijem, tiskao je svoju zbirku ekloga pod naslovom *Adulescentia seu bucolica* 1498. u Mantovi. Nakon toga doživljava brojna izdanja opremljena iscrpnim komentarima Jodocusa Badiusa, koji *Adulescentia* objavljuje u Parizu 1502. Iz Mantovčeve zbirke najčešće prevedenom eklogom postaje upravo četvrta *Alphus: De natura mulierum*, »najraniji primjer pastoralno-mizogine satire«.¹⁷ Vrlo je vjerojatno da su Vetranoviću morale biti poznate Mantuanove ekloge već i samim time što su 1504. u Firenci tiskane zajedno s Vergilijevim, Petrarčinim i Boccacciovim eklogama, pa su mogle biti sastavni dio *curriculum studii humanitatis*, kako Šimić pretpostavlja. Kao dodatni Šimićev argument čini se uvjerljivim i to da je pod *Mantuan poeta* Vetranović u *Pjesanci mladosti* vjerojatno mislio na Spagnuolija, a ne Vergilija, kako se dosad držalo.

U Mantuanovoj se četvrtoj eklogi *De natura mulierum*, dakle, Euridika okreće, čime je dospjela u »katalog neuračunljivih žena«: »Reci mi, koja je žena ikad sišla u mračno Orkovo kraljevstvo i vratila se? Da nije bila

¹⁵ Novak, *Zašto se okrenula Vetranovićeva Euridika*, str. 19.

¹⁶ John Block Friedman: *Orpheus in the Middle Age*, Cambridge, Mass. 1970, str. 230.

¹⁷ *Kamo se okrenuo Vetranovićev Orfeo?*, str. 189.

budalasta, Euridika je mogla biti izbavljena od sjena među koje je sišla.«¹⁸ Nakon kataloga muškaraca koji su se vratili iz podzemlja, Mantuanova ekloga završava poukom: »Ovo, pastiri, ovo su misterije koje morate uzeti k umu: muške misli tjeraju bestidnosti dok umovi žena odabiru sramotne stvari.« Iako Šimić ustvrđuje da usporedba Mantuana i Vetranovića na nov način osvjetljuje jednu od zanimljivijih komparatističkih zagonetki hrvatske renesansne književne kulture, on uočava i njezinu problematičnost. Promjena je orfejske tradicije prisutna u Mantuanovoj eklogi, naime, funkcionalno razumljiva jer se Euridikinim okretanjem ilustrira jedan primjer ludosti žena, dok se u Vetranovićevoj drami »ne tematizira ženska ludost, ta drama nije mizogino intonirana, pa se nameće pitanje zašto se Vetranović pišući dramu poslužio upravo naznačenom orfejskom tradicijom«.¹⁹ Na to je pitanje Šimić pokušao odgovoriti u svom ranijem tekstu o *Orfeu*, ustvrdivši da »Euridikino okretanje znači da se ona odriče svjetovne ljubavi, ili, da alegoriziramo – što smatramo da je i bila Vetranovićeva nakana – odriče se ona hedonističke koncepcije amoroznog diskursa«.²⁰

Osvrnemo li se na dosadašnja istraživanja o Vetranovićevu *Orfeu*, koja čine polazište vlastitom čitanju, mogla bi se ona sažeto ilustrirati pitanjima koja su postavljena i ponuđenim odgovorima.

29

1) Zašto se okrenula Euridika?

- a) Kolendić smatra da je Vetranović orfejski mit tako razumijevao.
- b) Prema Bogišiću, Vetranović je tako htio pojačati Euridikinu psihološko-dramsku uvjerljivost i pokazati žensku znatiželju.
- c) Novak taj zahvat u tkivo mitološke priče opravdava dramaturškim načelima i Vetranovićevim poznavanjem srednjovjekovnih orfejskih komentara.
- d) Šimić otkriva mogući utjecaj ekloge *De natura mulierum* Baptista Spagnuolija Mantuana.

2) Zašto Orfeo ostaje pred vratima pakla?

¹⁸ Šimić donosi Mantuanove stihove 177–187 na latinskom te u svom proznom prijevodu koji ovdje citiram, str. 285.

¹⁹ Ibid., str. 295.

²⁰ Krešimir Šimić: *Još jednom o Vetranovićevu Orfeu*. U: Branko Hećimović (prir.): *Krležini dani u Osijeku 2007. (100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku / Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište)*, Zagreb – Osijek 2008, str. 256–271, ovdje str. 271.

Novak to objašnjava dramaturškom uvjetovanosti te uspostavlja relaciju prema Kristu u *Uskrsnutju Isukrstovu*. (Šimić pokazuje da ta paralela nije opravdana.)

3) Zašto je Aristej izostavljen?

Novak smatra da on Vetranoviću nije ni trebao, jer je u njegovoj obradi teme Euridikin pad prikazan u središnjem prizoru.

4) Alegoričnost ili nealegoričnost?

- a) Bogišić smatra da nema traga klasične orfejske alegorije jer je Vetranović u središte dramske radnje stavio Euridiku, a ne Orfeja.
- b) Novak: Vetranović dosljedno izbjegava alegoričnost.
- c) Šimić u alegoričnosti vidi semantički smisao Euridikina osvrta.

1.1. ZAHVAT U TIJELO MITA: ALEGORIJSKA TRADICIJA KOMENTARA

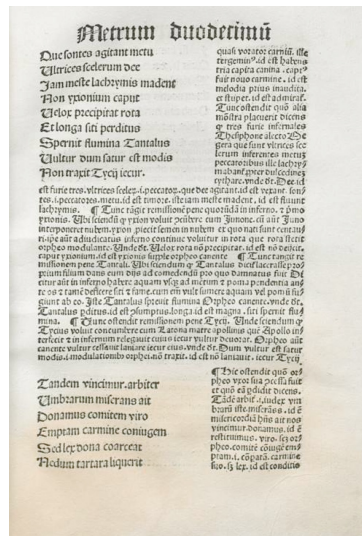
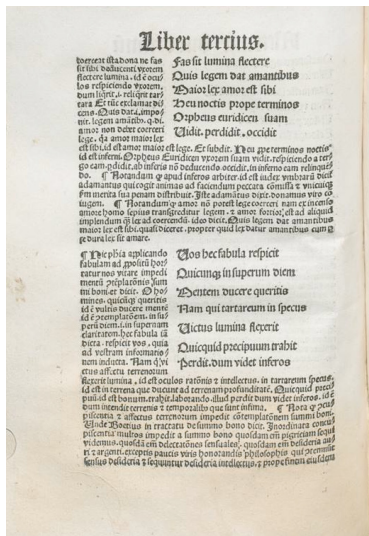
30

Književni se povjesničari, dakle, od otkrića Vetranovićeve dramatizacije orfejskog mita bave razlozima Euridikina grijeha isključivo traženjem izvora iz kojeg je dubrovački benediktinac mogao preuzeti taj mitologem. Da takav zahvat u tijelo mita nije čudan niti da je Vetranovićevo čitanje mitologije 'uvrnuto', pokazuju tri pronađena osvrta ženskog dijela mitološkog para. Međutim, otkrića identičnih orfejskih mitologema nisu rasvijetlila sržno pitanje funkcionalnosti takve intervencije u mit u Vetranovićevu drami niti su rasvijetlila na kakvo čitanje poziva tako upotrijebljena orfejska tradicija. Komparativna istraživanja nisu dala precizan odgovor ni na temeljno pitanje o tradiciji iz koje bi takav preokret mita proizlazio. Modenski je komentar vezan uz srednjovjekovna tumačenja Ovidijeva djela *Umijeća ljubavi*, a ne *Metamorfoza*, dok Mantuanova mizogina ekloga, prema njegovu komentatoru Jodocusu Badiusu, upućuje na boetijevsko-vergilijevsku tradiciju.²¹ Valja naglasiti da ono što sve tri tradicije povezuje jest posredovanje teksta (Ovidijeva, Vergilijeva i Boetijeva) putem alegorijskih komentara srednjovjekovnim i renesansnim čitateljima.

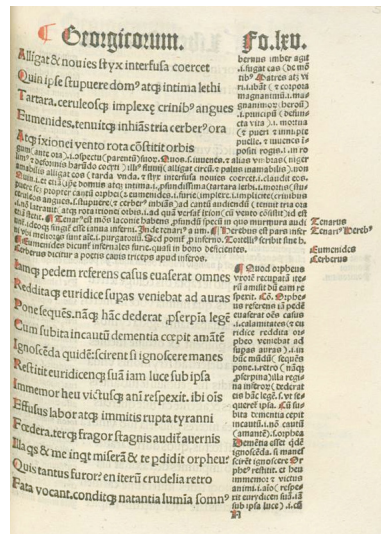
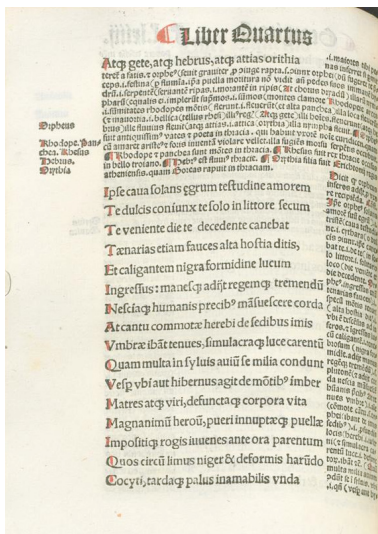
²¹ Šimić smatra Badiusov komentar zbunjujućim jer Euridikin osvrt pripisuje i Vergilijevoj i Boetijevoj obradi orfejskog mita (*Kamo se okrenuo Vetranovićev Orfeo?*, str. 285). Možda bi se moglo pretpostaviti da Badius misli na neke komentare tih tekstova ili možda čak na vlastite komentare Boetijeva djela (*Duplex commentatio ex integro reposita atque recognita in Boetium de consolatione philosophica et de disciplina scolastica*), koja su nakon prvog izdanja 1498. u sljedećim desetljećima doživjela 29 izdanja.

Stoga ću u interpretacijski fokus staviti alegoriju Vetranovićeve mitološke drame jer držim da su upravo u njoj sadržani svi traženi odgovori, od razloga Euridicina osvrta, Orfeova neulaska u pakao i izostavljanja Aristeja, pa do načina tumačenja tako koncipirana djela. Uzmemo li u obzir kontekst snažne boetijevske, vergilijevske i ovidijevske komentatorske alegorizacije, je li moguće da u Vetranovićev orfejski tekst nije upisana alegorija, kako to tvrde Bogišić i Novak? Je li uopće moguće da takva obrada mita ne poziva na alegorijsko čitanje? Ako bismo zaniijekali alegoričnost, onda se Vetranovićevi razdvojeni ljubavnici nikako ne bi smjeli zvati Orfeo i Euridice. Jednako tako, time bi se ignorirao kulturni kontekst koji je iznjedrio takav tekst, kao i njegova funkcija te »sjedite u životu« (»Sitz im Leben«).²² Nealegoričnost bi, za koju se zalažu Bogišić i Novak, povijesno neusidrena bila čudnija od Euridikina osvrta. Vetranović je orfejski mit morao poznavati iz gramatike, odnosno *curriculumum studia humanitatis*, a tekstovi klasičnih, kao i drugih autora, nikad ne dolaze nevini nevinim dječjim očima, nego je »nećudoredna« mitološka priča razotkrivena, ili bolje prekrivena, istinom komentara. Da alegorijski komentari ne ostaju svojina srednjeg vijeka te da, uz filološku metodu i veću vjernost izvornom tekstu, alegorijsku metodu upotrebljavaju i humanisti, svjedoče brojna izdanja opskrbljena iscrpnim komentarima najpoznatijih intelektualaca 15. i 16. stoljeća. Iz obilja renesansnih izdanja Boetija, Vergilija i Ovidija dovoljno je izdvojiti po jedan primjer da se stekne predodžba o oblikovanju recepcije orfejskog mita opremljenog i posredovanog alegorijskim komentarima koji čine znatno veći dio teksta, tvoreći snažan okvir mitološkoj priči.

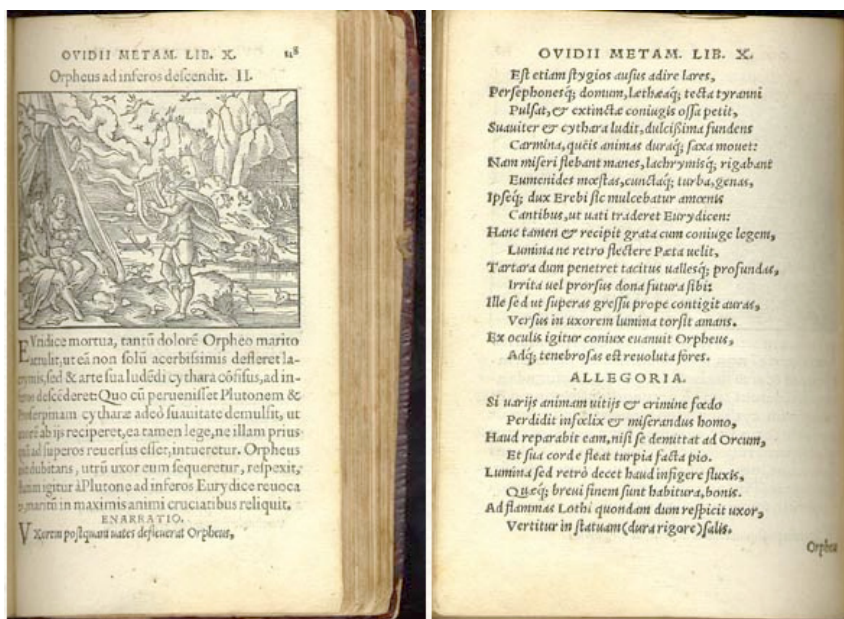
²² Orfejski se mit u alegorijskoj teoriji vrlo često uzima kao primjer mita koji nikada nije uključivao interpretaciju doslovne razine. Pod utjecajem toga mita, k tome, alegorijsko putovanje podzemljem postaje bitan dio klasičnog epskog pjesništva. Usp., primjerice, John MacQueen: *Allegory*, London 1970, str. 3–4. Neki srednjovjekovni autori uzimaju Orfeja kao primjer *integumentum*, što definiraju kao govor u obliku fikcionalne priče, čime se skriva istinito značenje. Usp. Boynton, *The Sources and Significance of the Orpheus Myth*, str. 49.

1) Anicius Manlius Severinus Boethius: *De consolazione Philosophie*, Colonie 1502.

32

2) Publius Vergilius Maro: *Georgicorum*, Arge[n]tine 1508.

3) Publius Ovidius Naso: *Metamorphoses Ovidii, argumentis quidem soluta oratione, enarrationibus autem i allegoriis elegiaco*, Francofurti 1563.



33

Apparatus criticus preteže u odnosu na primarni tekst, kako je to vidljivo na ilustracijama, i transformira mitološku priču dovodeći u prvi plan značenja iz drugačijeg svijeta, svijeta komentara ili, bolje rečeno, skreće pozornost iza užitaka mitološke priče na kršćanska značenja u duhovnom svijetu uvlačeći svoje recipijente u istiniti i pravi smisao. Pretekst Vetranovićevu *Orfeu* nije izravno ni Ovidije, ni Vergilije, ni Boetije, kao ni suvremene mu obrade mita o nesretnim ljubavnicima. Vetranovićeva obrada orfejskog motiva – ne samo u *Orfeu* nego i na sedam drugih mjesta – upućuje na utjecaj alegorijske tradicije komentara. Upravo na takav zaključak usmjerava i Novakovo otkriće modenskog kometara i Šimićevo otkriće Mantuanove ekloge. Ako je Vetranović poznao Mantuanov mizogini katalog žena, što držim mogućim,²³ on mu nije mogao pružiti puno više od samoga Euridikina osvrta. Logično

²³ Pridodajem da je Mantuanova ekloga *Faustus et Fortunatus* poslužila kao predložak za dvije ekloge Vetranovićevu sugrađaninu Damjanu Beneši (1477–1539), što je ustanovio Darko Novaković: *Rani odjek Sannazara u hrvatskom latinizmu: Alieuticon Damjana Beneše*. U: Sanja Roić (ur.): *Talijanističke i komparatističke studije u čast Mati Zoriću*, Zagreb 1999, str. 401–411.

se, stoga, može pretpostaviti da su i dubrovački benediktinac i mantovanski karmelićanin crpili iz zajedničkog izvora, koji je, uz radikalnu intervenciju u mit, posredovao i još neke bitne motive.

2. EURIDIČIN PRIJESTUP: LUDOST ZABORAVA

Naslanja li se Vetranović na vergilijevsku, ovidijevsku ili boetijevsku alegorijsku tradiciju komentara, može se ustanoviti kratkom usporedbom.²⁴ Ono što prvo valja uočiti jest odstupanje Boetijeva teksta od Vergilijeva i Ovidijeva u tome što su izostavljeni Aristej, Orfejeva pederastija i njegovo nesretno stradanje od ženskih ruku. Boetije se isključivo fokusira na Orfejevu moć iskupljenja ljubavnom pjesmom i događaje u paklu. Upravo je ta ogoljenost mita prvi korak koji Vetranovićev tekst približava Boetijevu. *Utjeha filozofije*, koja uživa golemu popularnost i utjecaj te je središnji izvor neoplatonizma i alegorizacije orfejskog mita u srednjem vijeku,²⁵ ključni je intertekst, vjerojatno posredovan nekim od brojnih komentara, i za Vetranovićeva *Orfeja*.

U Boetijevu tekstu zatočenika osuđena na smrt posjećuje personificirana Filozofija, to jest Mudrost, i uči ga o harmoniji svemira koju stvara ljubav što vlada zemljom i morima te upravlja nebesima. *Exemplum* kojim svoju pouku Filozofija ilustrira priča je o Orfeju, o padu čovjeka koji je na putu prepoznavanja svjetla istine povučen natrag u tamu privremenoga i prolaznoga kao rezultat slabosti (knjiga III, m12). Upravo okvir moralne alegorije Boetijeva orfejskog mita postaje podlogom prefiguracijskim i anagogijskim tumačenjima koja se razvijaju u srednjovjekovnim komentarima njegova djela. Orfej zadobiva pozitivne crte mita: on postaje reprezenta-

²⁴ Tekstovi orfejske tematike s komentarima mogu se pronaći u zborniku *The Virgilian Tradition*, Jan M. Ziolkowski i Michael C. J. Putnam (ur.), New Haven – London 2008, str. 503–510. Urednici zbornika upozoravaju na prepletanje orfejskih elemenata u pojedinim komentarima, jer su nerijetko komentatori i Boetijeva i Vergilijeva i Ovidijeva teksta isti.

²⁵ O autoritetu Boetija u srednjem vijeku i komentatorskoj tradiciji v. Maarten J. F. M. Hoenen i Lodi Nauta (ur.): *Boethius in the Middle Age: Latin & Vernacular Traditions of the Consolatio philosophiae*, Leiden – New York – Köln 1997. i Lodi Nauta: *The Consolation: the Latin commentary tradition, 800–1700*. U: John Marenbon, ur.: *The Cambridge Companion to Boethius*, New York 2009, str. 255–278. Visoki srednji vijek, do renesanse, prema K. Flaschu, može se nazvati *aetas Boetiana* (*Das philosophische Denken im Mittelalter*, Stuttgart 1988, str. 58–59).

cija racionalnog dijela duše, a Euridiki je dana uloga niskih i nerazboritih strasti. Ikonografski Orfej prikazivan je kao kršćanski *viator*, Dobri Pastir, Krist i David, a Euridika kao Eva koja je stradala od zmije posegnuvši za jabukom. U dominantnim je interpretacijama srednjeg vijeka i poglavito humanizma Orfej teolog, božanski pjesnik, a Euridika je izjednačena s »karnalnim žudnjama« (*carnalibus desideriis*), s »prirodnom požudom«, ona je »*temporalia*«. ²⁶

Središnja se veza između Vetranovićeve drame i Boetijeva teksta može uspostaviti komentarom kobna osvrta te njegovom motiviranosti. Nakon Tartarova postavljanja uvjeta o neosvrtnju, gospoda Filozofija sažeto komentira: »tko da zakon ljubavnicima dā?«, pa ustvrđuje da je »najveći zakon ljubav samoj sebi«. Odmah to i ilustrira: »na granici noći Orfej svoju Euridiku vidje, izgubi, ubi«. (»*Quis legem det amantibus?/ Maior lex amor est sibi./ Heu, noctis prope terminos/ Orpheus Eurydicen suam/ vidit, perdidit, occidit*« [stihovi 47–51]). ²⁷ Posve je analogan odnos zakona i ljubavi prisutan i kod Vetranovića: nakon što saznaje zašto Euridika ne izlazi iz pakla, Orfeo se žali na gospodara koji

ljubav postavi pod zakon toli tvrd!
Ne zna li, moj bože, svaki duh na svieti,
er ljubav ne može zakona podnieti,
ljubav nie razložna nit viekom bit more
zakonu podložna, svi ljudi govore.
I ljudi govore, da nije taka moć,
ljubavi da more posiljem vrha doć. (370–376)

35

Vetranovićev Orfeo do kraja svoje tužaljke oprimjeruje ljubavnu moć ponašanjem zvijeri i nebeskih ptica koje su »poznale ljubene uzice« (stihovi 377–389).

Razlog Euridičina osvrta u Vetranovićevoj drami rasvjetljava pakleni duh:

Ne možeš praga prit, o tužna mladosti,
ni(ti) nadvor izit iz ove tamnosti,
zašto si *zabila zapovied* ti sada,
ter se si ozrela hodeći nazada,

²⁶ Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, str. 99, 106, 107.

²⁷ Boetijev je latinski tekst prema Ziolkowski i Putnam, *The Virgilian Tradition*, str. 508–509.

zatoj sad ostani u našoj polači,
uresu izbrani, *er zakon potlači*. (225–230)

Da je razlog Euridičina prijestupa zaborav i nepoštivanje zakona, ponovno potvrđuje duh kad Orfea izvješćuje o tome:

nesreća ne huda zašto ju nam vrati,
er jaki sve *luda* nazada se obrati,
ter *stavi u zabiti i ludo pogrdi*
naš *zakon* stanoviti, koji kralj potvrdi. (361–364)

36 Euridičin nemar nalazi svoje uporište ponovno u Boetiju, odnosno u njegovu oslanjanju na Platonovu »doktrinu *anamnēsis*«, o usponu duše k znanju kroz pamćenje, a gubljenje sjećanja o istini vlastite prirode vodi gubitku prave sreće (*vera beatitudo*) i okretanju od istinitoga prema lažnome.²⁸ »Budalastim« je osvrtno prekršen kozmički zakon, »kozmička *machina mundi* koja je paradigma reda«,²⁹ poremećena je harmonija stvorena Orfeovom persuazivnom pjesmom kao zalogom iskupljenja. Euridičin je osvrt, dakle, alegorijski intendiran kao moralni egzemplum mahnite ljubavi (*insania amoris*). Vetranovićeva bi Euridiče, prema tome, kao i u boetijevskoj tradiciji, bila utjelovljenje »karnalnih žudnji«, »prirodne požude«, *temporalia*, dok bi Orfeo bio božanski pjesnik (*poeta theologus*) koji ima moć izbaviti je iz tame podzemlja.

Zbog ludosti zaborava i nepoštivanja zakona Euridiče mora u »lug od mrče zelene«, gdje će se pridružiti onima koji su bili »na službi prokletej ljubavi« (stih 304). To joj je određeno namijenjeno isključivo zbog njezina čina zabranjena osvrta, inače bi tamo bila i prije Orfeova dolaska pred vrata pakla. Time se otvara pitanje animoziteta prema ženama. Može li se Euridičin osvrt smatrati primjerom ženske ludosti i može li se družina »gospođa ljuvenih iz mrče zelene« povezati s Mantuanovim katalogom neuračunljivih žena? Vidjeli smo da K. Šimić to nije jer se u svom ranijem tekstu zalaže za spiritualnu alegoriju, odnosno Euridičino odricanje od svjetovne ljubavi, što nije, moram to istaknuti, nikako u skladu s Vetranovićevim referencijama

²⁸ John Marenbon: *Boethius*, New York 2003, str. 149. *Anamnēsis* je jedan od ključnih pojmova Platonove filozofije. Značenjima pojma *anamnēsis* u kontekstu memorije i imaginacije u zapadnoj filozofiji bavi se Paul Ricoeur u prvom poglavlju svoje knjige *Memory, History, Forgetting*, Chicago – London 2006, str. 5–55.

²⁹ Winthrop Wetherbee: *The Consolation and medieval literature*. U: John Marenbon, ur.: *The Cambridge Companion to Boethius*, New York 2009, str. 279–302, ovdje str. 284.

na tradiciju.³⁰ Smatram da se mizogini signali u *Orfeu* ipak mogu iščitati iz replika paklenog duha koji komentira Euridičin »ludi« okret i kratku (žensku) pamet. K tome, sama je manipulacija mitom i njegove alegorijske transformacije rezultat mizogine tradicije jer je došlo do inverzije: nesmotreni osvrt nije pripisan muškarcu, nego ženi. Premda duh najavljuje da u »lugu mrče zelene« borave, uz kraljice, i mnoge gospoje, kraljevi i bani i rimski cesari, ljudi neznani i mladi i stari, kad Karon iskrca Euridiče u lugu, onda apostrofira samo žensku čeljad i Helenu, koja bi se bez ikakve dvojbe mogla smatrati dostojnom predstavnicom zbora nerazumnih žena.

Druga je strana imanentne mizoginosti otvaranje prostora za veću aktivnost, premda grešnu, ženske uloge. U stručnoj je literaturi o Vetranovićevoj mitološkoj drami vrlo često isticana aktivna uloga Euridiče, za razliku od klasične obrade u kojoj je njezina uloga posve pasivna. Euridiče je ta koja se kreće tminama podzemna svijeta prema *summum bonum*, prema Orfeu koji je u prostoru svjetla, pred vratima tame. Vjerojatno je najveći odmak od srednjovjekovnog orfejskog mita upravo u koncipiranju lika Euridiče:³¹ njezin je govor pun amoroznih želja, prožet brigom za »ljuvenu« bol svog ljubavnika. Funkcija je tako koncipirana ženskoga glasa »konceptualizacija ljubavi kao univerzalne žudnje«.³² Ženski je govor žudnje ovdje izjednačen s muškim, čak je i dodatno istaknut invertnim odnosom: Euridiče je ta koja

³⁰ Šimić svoje alegoriziranje temelji na razumijevanju »luga od mrče zelene« kao sveta mjesta, mjesta nad mjestima (*locus ille locorum*) te na intertekstualnim poveznicama tog motiva u Vetranovićevu opusu. »Euridikino obitavalište« se, prema Šimiću, dramaturgijsko-inscenatorskim rješenjem »izjednačilo s rajem« (*Još jednom o Vetranovićevu Orfeu*, str. 267), što, međutim, nikako nije u skladu sa semantikom tog mjesta ni u *Orfeu* ni na drugim mjestima u Vetranovićevu opusu (u *Pjesanci grlici* i *Pjesanci mladosti I*), gdje je ponajprije riječ o mjestu na kojem se plače zbog »proklete ljubavi«, mjestu koje pripada ljubavnicima osuđenima na muku, onima koji su u vlasti lude ljubavi (*insania amoris*). Premještanje naglaska s tradicijom zadana značenja »luga od mrče zelene« na »rajski opis« tog mjesta krije zamku mogućeg interpretacijskog promašaja, jer je drugo u službi prvoga time što ističe zamamnost i neodoljivost putene ljubavi.

³¹ Euridikina se šutnja u srednjovjekovnim obradama orfejskog mita, prema nekim autorima, povezuje s tišinom materijalne supstance (*substantia*). Ona je prognana u podzemni svijet u kojem postaje ne samo tišina nego i nevidljiva, Orfeo, koji je 'glas', mora je tražiti. Njihov odnos služi otkrivanju teškoća oko stvaranja komunikacije, braka riječi i supstance. Takvu interpretaciju nudi Nancy van Deusen: *Orfeo ed Euridice, Philology and Mercury: Marriage as Metaphor for Relationship within Composition*. U: Stephen Gersh i Bert Roest (ur.): *Medieval and Renaissance Humanism: Rhetoric, Representation and Reform*, Leiden – Boston 2003, str. 31–53.

³² Tomislav Bogdan: *Ženski glas hrvatskih petrarkista*, »Republika«, 3–4 (2002), str. 113–119, ovdje str. 119.

hrli Orfeu i žudi za njim, i on žudi za njom, ali mu je dodijeljena pozicija čekanja. U skladu s tako predloženim muško-ženskim odnosom doista možemo govoriti o odricanju od svjetovne ljubavi, kako Šimić sugerira,³³ ali to odricanje moramo pripisati Orfeu, a nikako Euridichi. Mitološki je pjevač onaj koji se »dijeli« (prema didaskaliji poslije 408. stiha) nakon što izrekne svoju tužaljku te ne ostaje pred paklom tužiti, a Euridiche je ona koja ostaje u podzemnom svijetu, u vlasti tame osuđena na vječni cvil zbog ljubavi.

Moralna alegorijska tendencija *Orfea* posebno naglašava razdvojenost i nepripadnost istome svijetu dvoje ljubavnika. Orfeo je stao na granicu između svjetla i tmine, on iz prostora svjetla iskupljuje ljubljenu koja je u prostoru tame, Euridiche ide prema prostoru svjetla, ali ju tik pred granicom suprotstavljenih svjetova nadvladava žudnja te se okreće prema tami u kojoj je onda osuđena i ostati. U skladu je s tim i njezin komentar: »Jaoh ja sam ostala žalosna zadosti,/ pokli sam upala u vječne tamnosti« (stihovi 247–248). Saznanje da bi mogla biti izbačena Euridiche je prije toga također opisala antitezom svjetla i tame: »er sam sad poznala što 'e ljubav tolika,/ koja me nasiti radosti za milos,/ da budem iziti iz mraka na svitlos« (stihovi 180–182).

38

3. ALEGORIJSKI SIGNALI: *POETA THEOLOGUS*

Da se zaključ: Vetranovićeva mitološka drama traži alegorijsko čitanje, zadano ne samo tradicijom komentara orfejskog mita nego i alegorijskim potencijalom upisanim u sam tekst. Prepoznavanju inkorporiranih signala pomogla je usporedba s Boetijevim tekstom i Mantuanovom mizoginom eklogom koja je nastala u boetijevskoj tradiciji. Stoga posebice valja istaknuti alegorijske signale koji su utkani u tkivo Vetranovićeve preobrazbe orfejskog mita: odnos zakona i ljubavi, zaborav kao razlog Euridichina osvrta i njezino svrstavanje u zbor »gospoja ljuvenih« koje su učinile neki prijestup zbog ljubavi, razdvojenost Orfeova prostora svjetla i Euridichina prostora tmine, te moralne implikacije koje iz toga proizlaze.

Dodatna je potvrda moralne alegorije kristijanizacija mita i njegov religiozni okvir uobičajen za postupak prilagođavanja antičkog naslijeđa publici i vlastitoj kulturi, što se ogleda u sinkretičnom miješanju klasičnog i kršćanskog podzemlja: Vetranoviću je podzemlje pakao, a njegovi stanovnici

³³ Šimić, *Još jednom o Vetranovićevu Orfeu*, str. 271.

pakleni kralj i pakleni dusi. Posebnu funkciju u benediktinčevu preoblikovanju orfejskog mita imaju scene iz svakodnevnog života i realistički intermezzo s Karonom (stihovi 409–536), kojima se mitološka supstancija pretače u konkretnost aktualne priče (i) o ovim vremenima te se u alegorizaciji mita uspostavlja (i) doslovna razina i njezina sadašnja vrijednost. Inkorporiranjem takvih modifikacija u mitološki tekst preobraženo se naslijeđe uprisutnjuje u konkretni društveni prostor i renesansnu poetičku paradigmu.

Unatoč inovativnim elementima, Vetranovićeva je mitološka ljubavna tragedija znatno pojednostavnjen alegorijski model. Ne otvara se, naime, prefiguracijski odnos Orfeo – Krist, kako se to dosad u stručnoj literaturi tvrdilo, niti se otvaraju posebne anagogijske razine značenja. Naprotiv, da je Orfeo za Vetranovića Krist, Euridika bi morala biti sretno otkupljena iz kraljevstva tame, kako je to u utjecajnim moraliziranim verzijama u kojima se naglašava ta prefiguracija te je *happy end* obvezatan.³⁴ K tome, da je Euridikin izbavitelj Krist, on bi morao ući u pakao i/ili barem razvaliti vrata paklena, kako to čini Vetranovićev Krist u *Uskrsnutju Isukrstovu*. Upravo izostanak iskupljenja i Orfeova statičnost onemogućuju takvu prefiguraciju.

U vrijeme nastanka Vetranovićeve mitološke drame žive su, osim usmene tradicije i već razrađene srednjovjekovne alegoreze orfejskog mita, i neke druge moćne orfejske tradicije koje su mogle naći svoj odjek u koncipiranju alegorije *Orfea*. Pritom valja imati na umu da Orfej igra bitnu ulogu u filozofiji i umjetnosti 15. i 16. stoljeća.³⁵ Ako se sva aktivnost Vetranovićeva Orfea iscrpljuje u božanskom persuazivnom pjevanju – kao i na drugim mjestima u benediktinčevu opusu gdje se pojavljuje lik mitološkog pjevača – relacija koja se najjasnije nadaje aktualizira i oživljuje tradiciju Orfeo-pjesnik, odnosno Orfeo-teolog. Ako, dakle, Vetranović poseže za konceptom *poeta theologus* – pjesnika kao posrednika božanskih istina, otvaraju se moguće poveznice s raspravom o gnoseološkoj vrijednosti pjesništva.³⁶ U renesansnom čitanju

³⁴ Tako je, primjerice, u jednoj od najpopularnijih alegorizacija u 14. stoljeću, čiji je autor Giovanni del Virgilio, te u već spominjanoj moralizaciji P. Bersuirea.

³⁵ Orfeo tako dobiva različite uloge: on je teolog, civilizator, idealni ljubavnik i umjetnik pastoralnog života, teolog-muzičar. Posebice važnu ulogu ima u Ficinovoj *Theologica Platonica*, u kojoj Orfički himni služe kao dokaz kompatibilnosti platonizma i kršćanstva. V. John Warden: *Orpheus and Ficino*. U: John Warden (ur.): *Orpheus, the Metamorphoses of a Myth*, Toronto 1982, str. 85–110; D. P. Walker: *Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists*, »Journal of the Warburg and Courtauld Institutes«, 1–2 (1953), str. 100–120.

³⁶ Iscrpnije o tome v. Concetta Carestia Greenfield: *Humanist and Scholastic Poetics, 1250–1500*, London – Toronto 1981. i Maria Esposito Frank: *Le insidie dell'allegoria: Ermolao Barbaro il Vecchio e la lezione degli antichi*, Venezia 1999, posebno VI. poglavlje *Humanitas*

klasičnih tekstova kršćanskim preoblikovanjem pojma *theologia poetica* artikulirana je teorijska obrana pjesništva, dok u praksi alegorijski »komentari ohrabruju čitatelja da prilagođava klasični tekst kršćanskim značenjima«. ³⁷ Simplificiranim rječnikom, profano je pjesništvo alegorijom steklo kršćansku legitimaciju: poezija kao i Pismo sadržava skriveni smisao.

U tradiciji humanista, zagovornika *studia humanitatis* i spoznajne uloge pjesništva, poseže se upravo za orfejskim mitom kao ključnim argumentom. Tako će i Dante u *Gozbi* alegorijski smisao razlagati Orfejevim telekinetičkim sposobnostima:

[...] to je onaj smisao koji se skriva pod plaštom tih [pjesničkih] priča, i to je istina skrivena iza lijepe laži: kao kad Ovidije veli da je Orfej citrom krotio zvijeri, a drveće i kamenje privlačio k sebi; to znači da mudar čovjek može glazbalom svojega glasa učiniti krotkima i pitomima okrutna srca, i prema svojoj volji pokretati one koji u sebi nemaju života znanstvenog i umjetničkoga: a oni koji u sebi nemaju nikakva razumnog života, gotovo da su kao kamenje. ³⁸

40

Humanističko zagovaranje alegorije kao hermeneutičkog postupka služi dvojako: tvrdnja o nedoslovnom značenju krunski je obrana pjesništva i, k tome, jedino pouzdano opravdanje koje pjesnik-kršćanin može ponuditi kao razlog za proučavanje i književno rekreiranje antičkih mitova. Apologetski karakter humanističke poetike i veličanje vrijednosti pjesništva iz pera Dantea, Petrarce, Boccaccia, Coluccija Salutatija, Leonarda Brunija,

e *divinitas*, str. 93–133. U tu se raspravu uključio i Marulić svojim *Dijalogom o Herkulu*, u kojem Bogoslov uvjerava Pjesnika da je spoznajni domet pjesništva inferioran teologiji. Stoga u razaznavanju istine treba slijediti bogoslove, a ne pjesnike. Iscrpnije o tome v. Darko Novaković: *S onu stranu Davidijade: Marulićeve kraće latinske pjesme*. U: Marko Marulić: *Latinski stihovi*, priredili i preveli B. Lučin i D. Novaković, Split 2005, str. 53–56.

³⁷ Craig Kallendorf: *From Virgil to Vida: The Poeta Theologus in Italian Renaissance Commentary*, »Journal of the History of Ideas«, 1 (1995), str. 41–62, navod na str. 62. Teološku poetiku Boccaccio predstavlja u svojim komentarima Danteove *Komedije* izjednačavanjem poezije i teologije (poezija je teologija, a teologija poezija): »dunque bene appare, non sola mente la poesia essere teologia, ma ancora la teologia essere poesia« (Giovanni Boccaccio: *Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, sv. I, 1918, str. 43). Kao potkrepu poistovjećivanju poezije i teologije Boccaccio se poziva na Aristotela i na evanđelje: »Kako drugačije zvone Spasiteljeve riječi u evanđelju nego kao propovijed protivna smislu, koji govor zovemo najuobičajenijom riječju 'alegorija'?« (*Rasprava u pohvalu Dantea*, preveo Mate Maras, *Djela*, knj. 1, priredili Frano Čale i Mate Zorić, Zagreb 1981, str. 873–924, citat na str. 908).

³⁸ Dante Alighieri: *Gozba*, II, 1, preveo Pavao Pavličić. U: Dante Alighieri: *Djela*, knjiga prva, priredili Frano Čale i Mate Zorić, Zagreb 1976, str. 288.

Cristofora Landina, zapravo je obrana od napada skolastičkih autoriteta, posebice Tome Akvinskog, za kojeg je poezija *infima doctrina*.³⁹

Promatrana u kontekstu sukoba između skolastičke teologije i humanističke paradigme Vetranovićeva bi se mitološka drama mogla čitati i kao obrana pjesništva,⁴⁰ i to u relaciji s njegovim drugim polemičkim tekstovima, kao što su *Pjesanca u pomoć poetam* i *Pjesanca Marinu Držiću u pomoć*. Ako je Vetranovićev Orfeo *poeta theologus*, morala se okrenuti Euridiče, jer nije smjela biti dovedena u pitanje moć božanskog pjesnika i neodoljiva ljepota njegove pjesme. Euridiče, oživljena Orfeovim moćnim pjevom, nastavlja svoje infernalno putovanje kao svjedok snage »ljuvena« skladanja o tragičnoj razdvojenosti i žudnji za jedinstvom. Orfeo tu simbolizira duhovnu snagu stvaranja, mušku dionicu mita, a Euridiče »pjesmu«, »dramu«, žensku dionicu mita.⁴¹ Trijumf je ljubavi preobražen u trijumf pjesme, trijumf umjetnosti nad smrću. »Ljubav ne može zakona podnijeti«, netko se mora okrenuti – Orfej ili Euridika – prema tamnom ponoru nespoznatljivosti u kojem mitskom kaznom moraju ostati nagoniska snaga i putene žudnje da bi duhovna stvaralačka moć mogla doći na svjetlo i oživljavati umjetnošću.

³⁹ *Summa theologiae* I, 1,9.

⁴⁰ U tom je alegorijskom ključu vrlo često čitana i Polizianova *Favole di Orfeo*, koja nastaje u neoplatoničkom kontekstu Ficinova kruga u Firenzi.

⁴¹ Lada Čale Feldman: *Euridikini osvrti*, Zagreb 2001, str. 7.

S u m m a r y

EURYDICE'S TRANSGRESSION IN VETRANOVIĆ'S TRANSFORMATION OF THE MYTH OF ORPHEUS

The myth of Orpheus occurs frequently in the works of the most prolific Ragusan Renaissance poet Mavro Vetranović (1482–1576). His mythological drama *Orpheus* has drawn considerable attention of Croatian literary scholarship. What makes his dramatisation of the popular Orpheus and Eurydice's story uncommon are his interventions in the Orphic myth – in his version, it is Eurydice who turns back instead of Orpheus. Hence, Vetranović's Orpheus doesn't have an active role, and he doesn't even enter the underground world, as opposed to the common version of this myth. This paper focuses on the possible reasons of Eurydice turning back and discusses her central role in the dramatic agon, as well as the tradition of allegorical transformations of the Orphic myth. Vetranović's drama is compared to similar Italian Renaissance literary texts and placed in the wider context of the medieval and Renaissance interpretations of the Orpheus and Eurydice's story.